☰





NORBERT SCHLÄBITZ 2016-02-12

# WIE SICH ALLES „ERHELLT“ UND „ERHÄLT“. VON DER MUSIK DER TAUSEND PLATEAUS ODER IHREM BAU

NONMUSIC, PHILOFICTION  CLICKS & CUTS, DELEUZE/GUATTARI, MEDIEN-MUSIK, RUINE

(Dieser Essay erschien in: Marcus S. Kleiner/Achim Szepanski : *Soundcultures: Über digitale und elektronische Musik.* Frankfurt/M. 2003, Suhrkamp Verlag.)

*„Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohlgelungen. Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach ein paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein*“ (Kafka 1996: 132).

**Rahmungen in der Kunst**

Kunstwerke im Allgemeinen weisen Rahmungen auf, die als Grenzen wahrgenommen werden. Ein Buch beginnt und endet – so scheint es zumindest. Und dazwischen nur spielt sich eine bedeutend phantastische Welt ab. Ein Bild hat eine Fläche, die von einem Rahmen umgeben ist und verdeutlicht auf ähnliche Weise, wo die Illusion und Interpretation ihr Ende findet. Solche Rahmungen markieren „Gegenstände“ und weisen Phantasiereisenden in der Kunst den Weg, ermöglichen den Austritt, auch deshalb, weil eine Abstand ermöglichende Grenze stets erhalten bleibt. Man mag Texte konkretisieren und Bilder verinnerlichen, stets bleibt ein materieller Abstand erhalten und wird plastisch dokumentiert durch irgendwelche Rahmungen. Sicherlich – Foucault hat zu recht die Einheit des Buches als Knoten in einem diskursiven Netz (vgl. Foucault 41990: 36) und das homogene Werk als „Gewimmel sprachlicher Spuren“ (ebd.: 37) verdeutlicht, gleichwohl bleibt die augenscheinliche Rahmung durch die prinzipielle Gegenständlichkeit des Interesses erhalten, was zumindest die Vorstellung oder Suggestion vom „Anfang und Ende“ am Leben hält.

Die Rahmung, die man in der Musik mit dem „Objekt“ der Partitur einst gefunden hatte, was der Musikwissenschaft die dem Auge geschuldete Analyse und Leben gab, erwies sich im 20. Jahrhundert mit neuen Aufschreibesystemen recht bald als instabil, als grenzerweiternd das Rauschen der Welt erforscht wurde, das sich in Partituren nicht mehr symbolisch festhalten ließ.

Seitdem ist eine Rahmung der Musik nicht so leicht mehr auszumachen, wo ein Abstand zur erklingenden Musik nicht möglich ist. Zwar hat auch die Musik Anfang und Ende, aber schon hier wird ein Unterschied zu den anderen Künsten deutlich, denn die Rahmung wird verkörpert durch ein „Nicht“, eine Negativität – allein durch die Abwesenheit von Klang. In diesen Rahmen ist dann

die Fülle eines organisierten Klanges eingebettet. Bevor die Musik im Konzertsaal beginnt, verebbt folgerichtig das Stimmengewirr der Zuhörer; die kurz zuvor noch um ihre Stimmung besorgten Musiker halten ein und verstummen ebenfalls. So entsteht die Rahmung des „Nicht“, sodass – auf ein Zeichen des Zeremonienmeisters – aus dieser Ruhehaltung heraus Musik empor schwellen kann. Wir haben es also mit einem Rahmen zu tun, der gerade dadurch Rahmen ist, dass es keinen gibt.

Bemühungen in der Kunst der Schallaufzeichnung gehen in eine ähnliche Richtung, denn jegliches Rauschen, das nur stören könnte, ist zu minimieren gesucht, damit einer wohlgeregelten Tonordnung und so der eigentlichen Musikkunst zu widmen ist – bspw. sagen wir den unbestreitbar Wohlklang verheißenden Gymnopedien oder auch Gnossiennes eines Eric Satie. Mit der Ausgrenzung von störendem Hintergrundrauschen ist dem Wohlklang des Klaviers vorbehaltlos zu widmen und die Interpretation der Zeichenwelt zu würdigen, geschuldet der Rahmung in der Musik, die als Stille verfährt. Die Musik der Tradition erfüllt sich in einem Ausschlussverfahren, das durch eine antithetisch verfahrende Rahmung evoziert ist.

Spätestens seit Cage und der „Musik der Stille“, durch die die binäre Opposition Musik/Nicht-Musik konsequent aufgelöst und das Rauschen des Realen musikalisch umgedeutet wird, ist diese Rahmung eine zweifelhafte und aufzuhebende geworden, was im Übrigen Eric Satie – wir kommen darauf zurück – ebenfalls schon zu berichten wusste.

**Eine „neue Ordnung der Töne und Nichttöne […] wagen“ (Piet Mondrian)**

*„Was ich bin. Jeder wird ihnen sagen, ich sei kein Musiker. Das stimmt. Schon zu Beginn meiner Laufbahn und dann immer weiter habe ich mich zu den Phonometrographen, den Schallmessern gezählt. Meine Arbeiten sind reine Schallaufzeichnung“ (*Satie 1981: 143).

Cages Ideen einer doch nicht stillen Musik entfalteten sich in einem geistigen Klima, das von den technischen Entwicklungen beeindruckt war. Mit Edisons Erfindung des Grammophons gegen Ende des 19. Jhrdts. beginnt sich eine neue musikalische Welt zu eröffnen, was einem bis dahin vernachlässigten nicht unerheblichen Restrauschen Gehör schenkt. Erinnert sei nur an die Anfänge der elektronischen Musik und musique concrète in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die – den theoretischen Überlegungen von Busoni (1906) (vgl. Busoni 1954) und den Manifesten der Vertreter des Futurismus (1910) (vgl. Fubini 1976: 26-37) folgend – die Idee einer enharmonischen Musik zu realisieren suchten. „Heute sucht die Musik eine Verschmelzung der dissonantesten, fremdartigsten und grellsten Klänge. Wir nähern uns also dem Geräuschklang“ (Russolo 1991: 156). Eine neue Instrumentengattung suchte Russolo auf den Weg zu helfen. Doch auch bekannte Medien wurden auf die Möglichkeit der Neuverwendung hin bedacht. Den Schallplattenspieler nicht reproduktiv, sondern als Klang gestaltendes Gerät zu nutzen, versuchte Laszlo Moholy-Nagy schon 1923 zu denken, als er schrieb: „Ich schlug vor, aus dem Grammophon, also aus einem Reproduktionsinstrument ein produktives zu schaffen, so dass auf der Platte ohne vorherige akustische Existenzen durch Einkratzen der dazu nötigen Ritzschriftreihen das akustische Phänomen selbst entsteht“ (Moholy-Nagy 1923: 98). Eine enharmonische Musik wollte also auch das zwischen den Intervallen Tönende zur Musik erheben. Stuckenschmidt legte mit Bezug auf diese Gedanken in einem Essay 1925 dar, dass Kompositionen unter neuen medialen Bedingungen zukünftig vollzogen werden könnte: „Erheblich reichere Perspektiven eröffnet die Möglichkeit, authentisch auf die Grammophonplatte zu komponieren … Die Schrift auf der Grammophonplatte zeigt zunächst einen unüberwindlich scheinenden Nachteil: sie ist mikroskopisch klein. Nur mit Hilfe scharfer Gläser ist es möglich, ihren Charakter und die Beschaffenheit ihrer Merkmale zu studieren. Dieses Studium ist erheblich komplizierter als das der Reliefschrift im elektrischen Klavier. Die Klangfarben, Tonhöhen, und Stärkegrade werden durch unendlich kleine Variationen in den Wellenlinien bezeichnet. Es handelt sich also darum, eine bedeutende Vergrößerung dieser Wellenschrift zu ermöglichen. […] zur Lösung dieses Problems folgen wir den Anregungen des Malers Moholy-Nagy (Bauhaus Weimar). Er schlägt vor, eine riesige Platte, etwa fünf Meter im Durchmesser, mit entsprechend großen Linien zu versehen und dann dieses Original auf photomechanischem Wege auf die für das Grammophon erforderliche Größe zu reduzieren. […] Für den Komponisten der Zukunft wird es schlechthin unabsehbare Anregungen enthalten. Die Anzahl der Klangfarben ist unendlich. Jedem Instrumentenklang kann jeder beliebige Umfang gegeben werden. Die Differenzierungen der Tonhöhe sind unendlich. Viertel- und Achteltöne sind mit mathematischer Reinheit zu intonieren. Die Mannigfaltigkeit wird das alte Orchester primitiv erscheinen lassen“ (Stuckenschmidt, zitiert nach Block 1998: 18). Stuckenschmidt träumte eine neue Notenschrift, welche praktisch dann in den Untergrund zu meißeln war, was im Grunde eine Rückwendung zu den frühen Anfängen der Schrift bedeutet hätte. Der Komponist wäre mehr oder weniger als Bildhauer tätig, der Musik massiv konkrete Gestalt verliehe. Doch Stuckenschmidt täuschte sich darin, dem Vorbild der Schrift verhaftet bleiben zu können: Keine noch so titanenhafte Vergrößerung lässt mithilfe von Schrift die reicheren Klangperspektiven inskribieren, die er sich versprach. So mancher Vordenker einer neuen Musik unterschätzte die Komplexität des Rauschens. Zur Aufzeichnung eignet Schrift sich gerade nicht: Die lineare Schrift ist unterkomplex. Sie zwingt eine mehrdimensionale ereignishafte Welt in die zweidimensionale Welt der Zeile. Erst in dem Moment, wo die Schrift durch einen numerischen Code ersetzt wird, beginnen alle musikalischen Ordnungen sich neu zu formieren. Und nicht in überdimensionalen Geräten liegt die Möglichkeit zum Eingriff in musikalische Mikrostrukturen, sondern in immer kürzeren Leiterbahnen auf immer kleineren, aber leistungsfähigeren Mikrochips liegen neue musikalische Einsichten begründet.

Das aber lenkt den Blick, bedingt durch die Computerarbeit mit einem Material, das „nie hart wird“ (Station Rose/Rose/Danner 1996: 450) und immer wieder nach Maßgabe des Gestalters rekombiniert werden kann, auch wieder auf den Schallplattenspieler, der aber nicht zum Schreiben von Partituren mit einer neuen Schrift genutzt wird, sondern – der musique concrète und den Sample-Techniken eher folgend – als (Kompositions-)Instrument, das eine „Record Art“ ins Leben ruft. „Record Art ist kurz gesagt,

ein Komponieren neuer Stücke anhand vorhandener Platten“ (Westbam 1997: 24). „In einem Akt mutiger autonomer Neudefinition wurde aus dem Plattenspieler ein Instrument. […] Das ist kein Reproduktionsgerät, […], sagten die DJs“ (Poschardt 1996: 354f.). Instrument heißt ja bekanntlich zunächst einmal nichts anderes als Werkzeug, und in der Musik sind Instrumente „Geräte zum Hervorbringen musikalisch verwendbaren Schalls (Töne, Klänge, Geräusche)“ (Meyers Kleines Lexikon Musik 1986: 153). Der Plattenspieler zeigt so – und das mag auf den ersten Blick nur wundern – eine viel größere Nähe zum Klavier, als das ebenfalls mit vorgefertigten Klängen arbeitende Klavier zu anderen überkommenen Instrumenten, bei denen Klangerzeugung unmittelbar beeinflusst wird. „Das Klavier, der Ton oder was man einen präfixierten Ton nannte, stellt ein a priori dar“ (Nono 1975: 269). Es ist eine mechanische Apparatur bzw. ein mechanischer, auf eine bestimmte Funktion hin spezialisierter Roboter, die/der seine Töne ebenfalls automatisch produziert. Vor diesem Hintergrund wird – das sei am Rande nur erwähnt – das Argument hinfällig, der Schallplattenspieler bedienende DJ oder Turntablist verfügte über keine Instrumentalkompetenz, denn nicht anders als beim klavierspielenden Künstler liegt ihre Kunst darin, neue Beziehungen zwischen vorgefertigten Klängen zu stiften, was zu akzeptieren noch weithin schwer fällt: „Ich habe mich daran gewöhnt, daß es einfach den Verstand der Menschen überfordert in einem Disc Jockey einen Musiker zu sehen“ (Westbam 1997: 26). Bei allen Aufzeichnungstendenzen lebt eine „Record Art“ im Wesentlichen im Moment der Aufführung, was die Aufzeichnung nicht unbedingt vorsieht. „Interessanterweise gab es in den frühen Technotagen Phasen, wo man beobachten konnte, wie eine Musikrichtung Massen von Leute erreichte und dabei fast ohne Musikobjekte als Referenz auskam. Platten wurden damals ja kaum für den allgemeinen Konsum produziert, sondern eher für DJs und wenige Spezialisten, deren Zahl in keinem Verhältnis zum Masseninteresse an der Musik stand“ (Diedrichsen 2001: 239). So beginnt auch mit dem „Mixen, „Cutten“, „Scratchen“ im Rauschen des Realen ein „Crossover“ über alle Rahmungen hinweg sich zu vollziehen.

**Vom „Crossover“ in der Musik**

*„([…] [M]an nenne es Magnettonband, musique concrète, musique d'ameublement. Es ist dasselbe: In Begriffen von Totalität und nicht just innerhalb bestimmt gewählter Konventionen arbeiten.) Warum ist es notwendig den Geräuschen der Messer und Gabeln Beachtung zu schenken? Weil Satie es sagt. Er hat recht“* (Cage 1981: 33f.).

Konnte man zuvor noch eine Rahmung in der Stille und „Negativität“ ausmachen, so ist durch den „Crossover“ von geordneten Klängen und ungeordneter, rauschender Stille die Musik eines Merkmals verlustig gegangen, das Kunst – bei allem Verweis auf eine wie auch immer geartete unendliche Transzendenz – generell auszuzeichnen schien: ihre Begrenzung, denn nunmehr „beginnt“ keine Musik, sie ist stets schon da, und mit dem letzten verklingenden Klavierton z.B. oder anderem Instrumentenklang findet Musik keineswegs ihr Ende, sondern dieser geht ein in das Beifall kundgebende Klatschen oder Missfallen äußernde Pfeifen und endlich in das Gemurmel eines der gleichen Sphäre zugehörigen Rauschens. Ein „Crossover“ dieser Art durchbricht den Zirkel der Intervalle, der zu Zeiten einer „musique concrète“ im frühen 20. Jahrhundert schon schwer zu vermitteln war und bis heute mithin noch ist. Bis in die 50er Jahre hinein waren die Komponisten im Wesentlichen noch damit beschäftigt gewesen, „bis zwölf zu zählen“, wie der Komponist Vinko Globokar es etwas despektierlich und damit seine Wertschätzung gegenüber Maurice Kagel ausdrückt, der dieser Zähltradition konsequent entsagte (1991: 93). Darüber hinaus aber fand eine Zählkultur auf breiter Ebene in jener Zeit und zuvor schon allemal schnell ihr Ende, denn das Tonphänomen als solches beweist Selbstreferenz. Ein breites Publikum erreichte die grenzerweiternde Musik der Pierre Schaeffers (musique concrète) und Herbert Eimerts (elektronische Musik), die unbekümmert über zwölf weiterzählten, daher nicht, denn das Publikum verblieb im Zirkel der Intervallmusik. Es war den traditionellen Hörgewohnheiten verpflichtet und sah sich so einer Musik gegenübergestellt, die es schlicht nicht zu hören vermochte, wo Klaviere und andere Instrumente das zwischen den Intervallen Klingende weitgehend ausgrenzte. Das Hammerklavier neu oder ganz im wörtlichen Sinne als Schlagwerk zu definieren, wie Cage es dann tat, traf daher nicht immer auf so offene Ohren, wo der Zirkel der Intervalle im selbstreferentiellen Spiel eher andere Erwartungen setzte.

Es gleicht daher einem gewagten Experiment, wenn Klavier, Rauschen und Störung gar einvernehmlich im Verbund sich finden und je für sich auf eine andere musikalische Ordnung referieren. Einen solchen Weg geht Akira Rabelais mit „Eisoptrophobia“ (Mille plateaux label). Wer die Musik von „Akira Rabelais“ hört, vernimmt einerseits Bekanntes von Bartok, Carté und in erster Linie von Eric Satie – allerdings im neuen, man möchte fast sagen: aktuellen Klanggewand. Für eine Musik, die immer schon da ist, im Folgenden nicht Cage, sondern Satie zu zitieren, macht Sinn, denn gerade Satie bietet – bei aller harmonischen und melodischen Gefälligkeit – Musik, die zwischen Rauschen und Intervall zu vermitteln versucht. „Die melodische Linie ist häufig hochgradig modal und [er] fädelt seine Harmonien, die in alle Richtungen entweichen wollen, wie in eine Nähnadel ein“ (Shattuck 1981: 83). Die Kombination von modal und tonal verfügt eine „mehrdeutig-perspektivische Harmonik“ (Rathert 1992: 670), bei der durch Neukombination weniger Grundelemente immer wieder andere Musik entsteht. Ein Schweben ist es, dass die Richtung offen lässt und dem Rauschen sich öffnet, wohl auch, weil dem Schweben immer wieder durch den Tritonus die reine Selbstbezüglichkeit genommen und auf andere Wege eher indirekt verwiesen wird. „Schon aus Trotz gegen die Schulregeln über die Behandlung des ‚Diabolus in musica' übernimmt Satie den Tritonus und erzielt damit erstaunliche Effekte, […]. […] Für die, die es wagen, ihr ganzes Leben allein zu sein, sind die gesperrten Straßen der einzige Weg“ (Shattuck 1981: 83).

Akira Rabelais wählt Saties Klaviermusik – man kann geradezu behaupten: trotz der nur der Chromatik folgenden Tastatur – m.E. so mit Bedacht und sucht gesperrte Weg zu gehen und Brücken zu schlagen, indem er nicht einfach Fingersätze notengetreu nachvollzieht, sondern Intervalle mit Zwischentönen mischt. Wer Rabelais Satie spielen hört, muss schon genau zuhören, denn hier rauscht und kratzt es immer wieder in einem nicht unbeträchtlichen Maße. So beginnt ein bislang noch nicht gehörtes Spiel

mit wohlbekannten Materialvorgaben, indem diese praktisch gegen die sie bestimmende Programmatik ausgespielt werden. Das ist dann nicht nur ein Spiel mit Klängen, sondern zugleich ein Spiel gegen die Programmatik des Klaviers. Ein Arbeiten gegen die Programmatik des Klangautomaten Klaviers und deren Neuregelung ist hier auf den Weg gebracht, die allerdings ihre Vergangenheit hat.

**Wie man mit Automaten spielt …**

*„Fassen wir die wichtigsten Merkmale des Rhizoms zusammen: […] [D]as Rhizom [verbindet] einen beliebigen Punkt mit einem anderen.; […]. Das Rhizom läßt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen. […]. Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen. […] [D]as Rhizom […] besteht nur aus Linien: den Dimensionen der Segmentierungs- und Schichtungslinien, aber auch der Maximaldimension der Flucht- und Deterritorialisierungslinie, […]. Das Rhizom ist eine Anti-Genealogie. […] [D]as Rhizom [ist] ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General; es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert“* (Deleuze/Guatteri 1976: 34f.).

Wie man aber mit Automaten spielt, hat John Cage mit seinem präparierten Klavier vorgemacht, der die vorprogrammierten Klänge des Klaviers „entgegen“ dessen Programm eingesetzt hat. Cage suchte mit ein paar Schrauben, Lappen und anderen Materialien wohl diesen geschlossenen Kreis zu öffnen, sodass eine neue Musik erklingen konnte, da das „das Material stark deterritorialisiert“ (Deleuze, zitiert nach von der Weid 2001: 352) war. Dem mechanischen Automaten Klavier ist heute zur Seite gestellt der universale Automat Computer, mit dessen Hilfe Manipulationen wesentlich komfortabler zu vollziehen sind als sie in den Anfängen einer rauschenden Musik zu leisten waren.

Die Musik von Eric Satie auf „Eisotrophobia“ ist mitunter eingehüllt in befremdlich klingende Hallräume, da sie – so scheint es zumindest – dem Klang bisweilen schon vorweg eilen und eine Verkehrung von Ursache und Wirkung bedingen (Track 6-8: Gymnopedie No1-3 ). Hall und andere Effekte inszenieren ein Ereignis, das die „Präsenz“ aufhebt. Die sich verlierende Präsenz sieht ihren Grund darin, dass weniger Klavier und angeschlagene Klangfolgen, die dann im Raum sich verteilen, im eigentlichen Sinne dem Ohr sich präsentieren, sondern der Raum steht im Vordergrund und so ein räumliches Phänomen, das seines Ursprungs verlustig gegangen und den das Ohr zu suchen aufgefordert ist.

Von einer solchen Musik träumte einst Satie: „Man müßte eine Art Musik-Dekoration machen, ein musikalisches Klima, in dem Personen sich bewegen und sprechen“ (Satie, zitiert nach Shattuck 1980: 69). Zum Raum aber gehört alles, was nur irgend tönt, wo der im Raum sich ausbreitende Schall – mit den Worten von Varèse – „nichts anderes ist als eine atmosphärische Störung“ (Varèse, zitiert nach Weibel o.J.: 84). Saties Gnossienne No3 (Track 2) bei Rabelais zerrt, erklingt übersteuert und zeigt dem Klavierton den Ausweg aus dem chromatischen Zirkel. Die Folge ist eine Musik, die aus dem weißen Rauschen sich speist oder davon angereichert wird und die mit dem Verzicht auf das allein chromatische Klangspektrum auch auf eine Anfang und Ende setzende Rahmung verzichtet. Und in der Tat: Eine „musique d’ameublement“ im Sinne Saties entfaltet sich dabei, die dem Ohr nicht bloß gefällig ist und Genuss verheißt, sondern welche das Ohr auf die Suche gehen lässt, das der Spur folgt, die der Raum bereit hält. Das Ohr findet sich nicht ein in das, was es ohnehin schon kennt, sondern das Ohr beginnt das Fremdgewordene neu zu erkunden. So wird die Musik, von Satie einst als nicht weiter beachtenswertes Gebrauchsmöbelstück für den Alltag gedacht, gerade deshalb beachtenswert, weil das ortlose Material der Musik nach grenzenlos strebt und zunächst einmal erkundet werden will.

Bei Akira Rabelais finden wir die Idee einer „weißen“, also rauschenden Musik verfolgt, und auch darin ist der Bezug auf Satie unverkennbar, da es dessen Ziel war, „sich selbst auszulöschen, unsichtbare und unhörbare Musik zu werden“ (Shattuck 1980: 77). Komponistenadressen beginnen sich aufzulösen und nur der Überlieferung gemäß werden sie noch genannt. Satie gleicht in der Interpretation von Rabelais tatsächlich einem nicht recht habhaft zu werdenden Phantom. In dem Moment, wo Satie „ist“, „ist“ er zugleich auch nicht. Der paradoxe Eindruck, Satie mit Satie und doch zugleich Satie ohne Satie zu vernehmen, drängt sich auf, wo Musik aus dem Hintergrund sich ins Bewusstsein schiebt, vom Rauschen und von Störgeräuschen in einem nicht unerheblichen Grade teilweise ummantelt ist und doch die Erinnerung an eine vorgängige musikalische Ordnung wach hält. Satie mit und ohne Satie meint dann, dass hier eine „musique d’ameublement“ sich artikuliert, die den Raum in seiner ganzen Breite/Tiefe adelt, in dem/der sich Klang verteilt, und nicht ein identifizierbares punktgenaues Zentrum ansteuert, von dem Klang und Persönlichkeiten ausstrahlen. Konkreter:

Wo man die Musik von Satie und den Komponisten aus dem Rauschen abstrahiert und zu entziffern glaubt, entweicht die „musique d’ameublement“ eines Satie. Wo man aber den Hintergrund als musikalisches Grundrauschen im Sinne von Satie erfährt, geht die Instanz des Komponisten Satie verloren.

Daraus entspinnt sich ein Paradox und man glaubt, die bewegende Leistung der différance auszumachen. Die Sinnpräsenz „Satie“ existiert allein in einer verschobenen Aktualität. Kein „An-Sich“ präsentiert sich, sondern Präsenz ereignet sich im Sinne des Nachtrags, eines nachträglichen Bedeutens. „Die différance bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte ‚gegenwärtige’ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als auf sich selbst bezieht“ (Derrida 1990: 91). Die Gegenwärtigkeit eines Satie zeigt sich gerade in seiner Abwesenheit und als Folge von im Vollzug stehender Entscheidungen. Identifizieren setzt an bei der laufenden Reproduktion von Entscheidungen, die auch anders gefällt werden könnten, und gerade nicht beim „Gegenstand“ des Interesses.

**Ruinöse Kunst: Musik der Fragmente**

*„Wir haben es heute mit Unfällen, Abfällen und Zufällen zu tun“* (Baecker 1990: 19).

Wenn Anfang und Ende der Musik grundsätzlich nicht festgelegt und Rahmungen grundsätzlich nicht gegeben sind, sondern Musik nach Maßgabe eines Zuhörers beginnt und ihr Ende findet, wie ist dann eine solche endlose Musik zu klassifizieren? Und man kann die Hypothese setzen: Wenn Musik nicht „ist“, sondern aus einem allgegenwärtigen Gesamtrauschen selegiert wird, dann ist das, was als Musikgestalt wahrgenommen wird, nie etwas anderes als ein „Fragment“. Es ist eine isolierte Klanggestalt, die vor dem Hintergrund einer vernachlässigten Musik prozediert. Die Geschichte der Musik ist dann grundsätzlich von unvollendeten Werken bevölkert, die nur im Bewusstsein von Zuhörern zum momentanen Abschluss kommen und dort beendet werden, wobei eine Vollendung nicht grundsätzlich auszumachen ist, sondern aktual für den Moment sich so und möglicherweise ein anderes Mal schon wieder anders ergibt, je nach dem, wie Bewusstsein aus den zur Verfügung gestellten Klangbausteinen Musik zusammensetzt.

Eine solche Fragmentierung des musikalischen Seins muss aber nicht bedauert werden, wenn die Selbstbehauptung des Menschenwerks ohnehin nur als Ruine gelingt (vgl. Bolz 1996: 10). Norbert Bolz will dabei Denken architektonisch verstanden wissen. „Ich formuliere hier im Anschluß an Benjamin. Er hat die ‚kritische Zersetzung' eines Werkes immer positiv betrachtet – nämlich als Ermöglichung einer ‚Ansiedelung des Wissens' in ihm. Was heißt das? Kritische Zersetzung heißt, daß Kritik radikale Analysis ist: Bruchstellen, Risse und Höhlungen werden so erkennbar. Und eben dort kann der Kritiker nun Wissen ansetzen. Das kritisch zersetzte Werk wird also zu einer Unterkunft von Wissen, für das es keine systematische Darstellung gibt“ (ebd.). Es ist damit verbunden der Abstand vom Glauben einer reinen, wahren Idee, die im Sinne Hegels auf den Begriff zu bringen wäre, wenn Zerfallsmomente Denkanregungen bieten und neue Wissensarrangements auf den Weg bringen. Die Ewigkeit von Werten verkürzt sich nicht unwesentlich, wenn im Zerfall das kreative Moment zum Fortschreiten entdeckt ist.

Was dem Bauwerk in der Zeit der Gedanken anregende Zerfall und schließlich die Ruine ist, ist der Musik das Rauschen, ihr Kratzen, das auf analogen Speichermedien sich störend bemerkbar macht und auf deren langjährige Geschichte verweist. Wenn bei Rabelais das dem Quintenzirkel folgende Material nicht in isolierter Gestalt erklingt, erhält es mit den rauschenden Ummantelungen gleichsam eine sorgfältig inszenierte Geschichte. Es wird auf künstlichem und künstlerischem Wege eine Patina erzeugt, was einer „Beseelung des Hauses“ gleichkommt, von der Baudrillard spricht. „Dieses Suchen nach dem Echten (Auf-sich-Beruhens) ist nichts anderes als die Suche nach einem Alibi (des-Anderswo-Seins)“ (Baudrillard 1991: 99). Noch die modernste Haus- bzw. Innenarchitektur gewinnt, sofern sie ummantelt ist von einer zwar restaurierten, doch altehrwürdigen Fassade. Die Fassade steht für das Echte, das ausstrahlt und Wertschätzung auch dem zu Neuen verleiht, das zunächst noch für nichts steht und dem Wert erst noch verliehen werden muss. In der Regel ist aber jenes, dessen Aura hofiert wird, nichts als die Simulation einer Aura, wie beispielsweise auch das Reichstagsgebäude in Berlin nur als entkerntes noch „Präsenz“ beweist. Was sich in jenem und anderem Mauerwerk spiegelt, ist reine Fassade und als kernloses Gemäuer – reiner Schein ohne Geschichte. Zuletzt ist es im Grunde vollkommen gleichgültig, „ob man die Fassaden von Gebäuden erhält oder neue Gebäude erstellt“ (Rötzer 1995: 29), beispielsweise indem man – wie es in der Diskussion ist – an die Stelle des Glaspalastes der Republik in Berlin die Fassade des ehemaligen Stadtschlosses setzt, das einst dort stand, um so Geschichte zu simulieren. Techno, House, HipHop u.A. speisen sich aus ähnlichen Zeitzeichen setzenden, rauschenden und kratzenden Quellen und veredeln Musik, die im Reich der Digitalität doch nur zeitlos existieren kann. „Wenn man einen Break von einer zerkratzten Platte heruntergesampelt hatte, versuchte man nicht die Kratzer wegzufiltern, sondern – im Gegenteil – man stellte sie als patinaartige Zeichen von legitimer ‚Anciennität' (wie es bei Bourdieu immer heißt) in den Vordergrund“ (Diedrichsen 1996: 56).

Die Zeichen des Altehrwürdigen, ausgedrückt in restaurierten antiken Splittern, sind nicht ihrer selbst gewürdigt, sondern bloßer Fetisch mit der Option, durch den Effekt Geschichtslosem irgendeine Geschichte zu verleihen. Wer so Aufnahmen aus der Frühzeit der Schallaufzeichnung wie eine Reliquie verehrt, sucht darin ein Zentrum – das authentisch „Echte“, das der Begründung nicht bedarf, da es für sich selbst – die Zeichen der Zeit in sich spiegelnd – steht. Auch bei Rabelais ist eine solche „Beseelung“ auszumachen, doch sie wirkt offenkundig vordergründig aufgesetzt – eben inszeniert – und gleicht der Reflexion, wenn rauschende Zeitzeichen in einer Art offeriert werden, die das Echte als dezidierte Simulation präsentieren und damit verneinen.

Man fühlt sich unweigerlich an die Romantik erinnert, und das romantische Moment erscheint ganz offensichtlich in der Musik von Rabelais. Satie durch eine zersetzende Wand des Rauschens zu vernehmen, beschreibt eine ruinöse Kunst und hinterlässt das „fragwürdige“ Fragment, das als Bruchstück konstruktiv die Phantasie anregt. Es geht nicht um ein Identifizieren, sondern um ein konstruktives Transformieren. Es ist ein „fragmentarisches Universum“, in dem „in einer endlosen Reihe von Spiegeln“ (Schlegel 1978: 90, Äthenäums-Fragment 116) Unendliches ahnungsvoll aufscheint, ohne letztendlich erschöpfend ergründbar zu sein. Statt dessen ist der individuelle Schöpfergeist entscheidend gefragt, den Spiegel phantasievoll anders zu setzen. Ein unabschließbarer Prozess, der sich einer letzten totalitären Antwort verschließt und Schöpfungsarbeiten der selbstreflexiven Kritik überlässt. „Man neigt zum ‚Schweben'“ (Luhmann 1995: 459).

Die Auflösung von Strukturen, von evidenten Ordnungen zugunsten von undeutlichen Verweisen – von vorgängigen nicht greifbaren Ordnungen – das alles drückt sich gleichsam aus im Booklet der CD, wo die Lesbarkeit der Zeichen einer allzu groben Rasterung gespiegelter Zeichenketten zum Opfer gefallen sind und nur auf den zweiten und dritten Blick menschliche Grund-/

Mustererkennung noch grobe Ähnlichkeiten auszumachen versteht, wo auf den ersten Blick doch allein Andersheiten sich präsentieren. Auge und Ohr suchen im permanenten Abgleich mit schon Gehörtem und Gesehenem Haltepunkte, um die herum sie Verstehen stricken. Der Prozess der Akkomodation ist in Gang gesetzt.

Bei Rabelais werden auf diese Weise Satie wie auch Bartok, Carté auf Abstand gehalten, anstatt dass sie, digital Hochglanz poliert, zum (simulierten) immer noch gegenwärtigen Zeitgenossen werden, deren langjährige musikalische Geschichte durch die zu große Nähe schon verstanden scheint. Mit dem gehaltenen Abstand allerdings gelingt die Einvernahme nicht völlig.

**Ruinendenken**

*„Allmählich wuchs der Bedarf an Ruinen so sehr, daß neue errichtet werden mußten“* (Dekkers 2000: 40).

Ein Denken in Ruinen entfaltet sich hier, denn ein unendlich Verwobenes kann der Kunst nur zum Thema werden, sofern diese sich nicht abgeschlossen, sondern dynamisch offen zeigt und eine zugleich die Phantasie stimulierende ist. Ein Denken in Ruinen denkt sich was, wo die ruinöse Kunst geheimnisvoll anregend verschweigt. Insgesamt entsteht so eine Kunst des beredten Verschweigens, wo wesentlicher Sinn „dem Gemeinen […], dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten“ gegeben wird und natürlich dem Endlichen ein Schein des Unendlichen (Novalis). So sucht sich auch die Kommunikation eine Form, die auf dem Unbestimmten, Unabgeschlossenen, dem Prozess beruht und in ihrer offenen Anlage die Möglichkeit zur dynamischen Entfaltung bekundet. Und auch die Form der Kommunikation, die das Kunstsystem der Moderne pflegt, ist die des Fragments und so anerkannt. „Moderne Kunst ist also auch deshalb konstitutiv Fragment, weil sie auf einen Sinn zielt, der ihr unzugänglich bleibt, der sich stets verschiebt, den keine Supplementierung erreichen könnte. Aber gerade diese Unmöglichkeit, die Sinnperspektive des modernen Werkes zu universalisieren, gibt der modernen Kunst […] ihre eigentümliche Dynamik, ihre energische Innovationsorientiertheit“ (Plumpe 1993: 158).

Auf einer breiten Ebene werden die Sinne auf eine rauschende Musik der Fragmente aber erst mit den aktuellen Samplern aufmerksam und für sie sensibel. Wo andernorts zuweilen ohrenbetäubender Krach vermutet wird, ist ein umfassender Sensibilisierungsprozeß in Gang gesetzt und das Programm der Avantgarde erfüllt: „Die musique concrète, die DADA-Gedichte von Schwitters, John Cage, Fluxus, und die Graphismen des Bauhaus-Künstlers Moholy-Nagy auf Grammophon-Scheiben […] sind vom DJ ohne Kenntnis, dafür aber mit mehr Selbstverständlichkeit umgesetzt worden, die sie popkompatibel und damit massenverständlich macht“ (Poschardt 1995a: 149), was dann auf die Kurzform gebracht auch heißen kann: „Avantgarde goes Pop“ (ders. 1995: 387). DJ Spooky, dessen Songs „schmutzig, chaotisch und abwechslungsreich“ (Hartmann 2000: 329f.) klingen, meint, dass seine Musik immer „Metapher“ sei und er versuche „bestehende Metaphern zu rekontextualisieren“ (DJ Spooky, zitiert nach Hartmann 2000: 331). Und im Begleitheft zur CD „Clicks & Cuts 2“ (Mille Plateaux label) beschreibt Philip Sherburne das Paradox, dass im „Click“, dem unverdaulichen Rest des Breaks („The click is the remainder, the bit spit out of the break. The indigestible leftlover that code won't touch), Metapher und Metonymie in eins fallen. Metapher und Metonymie sind als rhetorische Figuren beide uneigentliche Redeformen, doch während in dem einen Fall semantisch unverknüpfte Bereiche verbunden werden, wird in dem anderen Fall ein Begriff durch einen nahe verwandten ersetzt. Die Metapher eröffnet demnach einen weiten Interpretationsspielraum, wohingegen die Metonymie in der Verdichtung eher präzisiert. So ist auch hier paradox gesprochen. Aber diesem Paradox ist zu stellen, und es sind Evidenz und Ambivalenz miteinander zu versöhnen, wo dem einen wie anderen im Haus einer dem Geist zusprechenden Sprache nicht auszuweichen ist, „da der Geist unendlich sei und sich endlich verkörpern müsse: ‚Ohne Buchstabe kein Geist, der Buchstabe nur dadurch zu überwinden, daß er flüssig gemacht wird‘ [Schlegel]“ (Fuchs 1992: 87). Ein kommunikative Form aber, die das Paradox nicht scheut, stellt das zu Eindeutige in Frage und lässt auch liebgewordene (tote) Metaphern neu bedeuten.

Eindeutiger ist nicht auszudrücken, als im kurzen, prägnanten „Click“, und doch ermöglicht diese Evidenz so vielfältige Anschlussmöglichkeiten, da das Signal extrem kurz ist, sodass es keine erinnerungswürdigen Assoziation weckt und kontextgenaue Referenzen meidet, die den Anschluss vorformulieren würden. „Indem alles Tönende kompositorisch verfügbares Material wird und dadurch die Signifikanten immer reiner, immer mehr zu Zeichen ohne Zeichenträger werden, stößt man an die Grenzen der Einbildungskraft“ (Nicklaus 1989: 230). Diese Grenze schränkt ein, aber öffnet zugleich die Bereitschaft, sich neu zu orientieren. Die bedeutende Musik entsteht gerade durch die Nichtpräsenz dessen, was als „Restabfall“ zeichenhaft verfährt. Erst durch die Vernetzung der Zeichen beginnt eine Unentschiedenheit schließlich wieder richtungsweisend zu wirken, und aus Störung wird Rhythmus und Musik. Störung ist also keine dem Zeichen („Click“; eine für das eigentliche Phänomen so endlos lange Signifikantenkette) eingelagerte Bedeutung, sondern ein Referieren auf vorgängige Zeichenketten. Auch und gerade der traditionelle Ton ist nicht an sich Musik, sondern auch hier regelt erst der Zusammenstand das Erlebnis Musik, wie Nono mit Blick auf Klaviermusik schreibt: „Die Bedeutung liegt in den Beziehungen, die zwischen den Tönen geschaffen werden“ (Nono 1975: 269). Und mehr noch: Der herkömmliche Ton unterscheidet sich vom „Click“ und operiert durch eine Ausschlussregelung, die im Ausschließen implizit einschließt, denn Ton ist zur Identifizierung seiner selbst auf das Ausgeschlossene (Nicht-Ton) angewiesen. Das Dazwischen, das Nono anführt, operiert wesentlich komplexer als vermutet. In diesem namenlosen „Dazwischen“ (zwischen Tönen untereinander und zwischen Tönen und dem, was nicht Ton ist) wird Bedeutung mithilfe von Zeichen, die nicht sind, was sie zu sein vorgeben, ausgehandelt und angesiedelt. Durch den Kommentar weiterer Zeichen wird eine lose Bedeutungskopplung fester gezurrt, aber dies eben auch nur, weil das Zeichen wie bspw. der „Click“ für sich nicht feststeht und eine aufgeschobene Präsenz nur beweist, indem er seinem folgenden Verwandten die Referenz erweist. Durch die Folge weiterer „Clicks“ und so dessen Wiederkehr wird Bedeutung verändert und zugleich verankert. Nicht Störung wird bei jenem Impuls

vernommen, sondern Aufmerksamkeit wird einem musikalischen Vorgang geschenkt. Die Bereitschaft wächst im störenden „Click“ musikalische Qualitäten zu erkennen. Störgeräusche als solche gibt es nicht, wer sie vernimmt, ist in einen bestimmten Kontext verstrickt, der auch anders aussehen könnte. Wo früher Verunreinigungen oder Kratzer auf Platten den Musikgenuss störten, werden dieselben Zeitzeichen – wie schon erwähnt – heute in die Musik der Jugend eingebunden und musikalisch interpretiert, um jene baudrillardsche „Beseelung“ zu vollziehen. Der „Kratzer“, „Click“ erscheint als besonders interpretationswürdig, gerade deshalb, weil er als Zeitphänomen in der Zeitkunst Musik nur für einen winzigen Augenblick eher nicht klingt und die Dimension Zeit kaum tangiert. Der „Click“ – the indigestible leftlover – ist zu kurz, um für sich allein eine phantastische Bilderwelt zu assoziieren, er bedarf der Partnerschaft … zu kurz, um eine schon bekannte Geschichte zu erzählen, … aber doch lang genug, um im rhythmischen Zusammenstand mit anderen zu wirken und die Musik des Realen grundlegend und facettenreich zu thematisieren.

Im Themenschwerpunkt liegt die Kritik an sakrosankten Klangereignissen, denn Störung und Musiktradition vertragen sich nicht eben und verbinden sich doch bei einer Musik, die vom musikalischen Restabfall und Schnitt lebt, im „Crossover“. So scheinen die Verflüssigung und ein Werden erreichbar. Es sind hier viele Anschlüsse in unterschiedliche Richtungen möglich. Da werden auf der CD „Clicks & Cuts 1+2“ Störgeräusche gesucht, aufgezeichnet, dann manipuliert, auf verschiedene Arten eigens produziert, zu prägnanten Impulsfolgen verbunden, durch Außeneinwirkung Kratzer auf Datenträgern erzeugt, die den vorgesehenen Ablauf stören und so eigenwillige Loops kreiert, Zufallsereignisse auf diese und ander Art inszeniert, sodass insgesamt polyrhythmische Strukturen entstehen, wo für sich genommen jeder einzelne „Peak“ nur Störung verheißt.

Man nehme nur ein x-beliebiges Programm (Wave-Lab, WinOnCD …), welches Rauschen und unerwünschte Clicks zu finden und filtern vermag, überarbeite beispielsweise die Rhythmusstruktur von „alva.noto“ auf dem genannten CD-Projekt („click & cuts 2“), und es bleibt zuweilen kaum mehr etwas auf der Habenseite übrig. Beim Vergleich zwischen dem, was verbleibt und dem, was wegfällt, spielt sich plötzlich die Musik zum größten Teil auf der anderen Seite, der des Filterabfalls ab. Jene Musik, in ein solches Pogramm gefüttert, wird vom Computer ganz konsequent und zu Recht als Störgeräusch interpretiert, wo menschliche Anteilnahme in den gleichen Signalen doch rhythmische Musik verortet. Wo der Computer also ganz konservativ und quantitativ selegiert und dabei aussortiert, zeigt sich das Ohr neuen Reizen und der Qualität, die diese offenbaren können, wahrnehmungsoffen.

Eine gehörte Musik ist so Folge einer aktiven Anteilnahme, eines Zuhörens, das individuell wertet und unterscheidet in Musik und Nicht-Musik. Und auch in diesem prozesshaften Streben zeigen sich Parallelen zur Romantik. Auch ihr war es am Werden gelegen, und sie hatte keinen Sinn für das vollendet Abgeschlossene. Mit Schlegel: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden“ (Schlegel 1978: 91, Äthenäums-Fragment 116).

Doch bei aller Nähe zum romantischen Denken ist ein wesentlicher Unterschied festzuhalten: Das romantische Denken war in erster Linie Aufklärungskritik, Kritik an der zunehmenden Rationalisierung und Technisierung. Die Abgrenzung zum klaren Denken der Aufklärung, das formelhafte Abgrenzungen leistet und abschließende Urteile tätigt, wurde gesucht. Das heutige romantische Element, was hier konzediert wird, sucht nicht die Abgrenzung zur Technik und Ratio, sondern nutzt kalkulierende Rechenmaschinen, um Traumwelten Leben zu geben. „Zur Welt suchen wir den Entwurf – dieser Entwurf sind wir selbst“, schrieb einst Novalis. Der Mensch als „Projekt“ ist gerade deshalb möglich geworden, weil die Ratio auf der Suche nach dem Kern der Dinge die objektive Welt der Inhaltsleere überführt hat und das Gefühl im Umgang mit dem Unbestimmten über reichhaltige Kompetenz verfügt. Technik und Phantasie im Zusammenstand verführen und führen zum Unerhörten!

**Medienkompositionen im Netz**

*„Im Rhizom geht es […]: um ‚Werden' aller Art“* (Deleuze/Guatteri 1976: 34).

Bei aller Aktivität, von der das Hören von CD- und anderer gespeicherter Musik begleitet ist, es bleibt zuletzt dem Diskurs verbunden. Im Dialog werden aus Widersprüchen Informationen hergestellt, der Diskurs dagegen verteilt dialogisch hergestellte Informationen (vgl. Flusser 1996, S. 270-300, insbesondere 272-274). Während in dem einen Falle einbezogen wird und Anteilnahme den projektiven Blick schärft und die informative Grenzüberschreitung unter weitgehender Ausklammerung der Redundanz gesucht ist, ist in dem anderen Falle durch Ausschließung von Konsumenten an der unmittelbaren Produktion der Blick eher auf das schon Bekannte gerichtet, vor dessen Hintergrund bei aller Bereitschaft nur in reduziertem Maße Neues erfahrbar werden kann. Zeigt sich der Dialog als schaffende Instanz innovativ, so der Diskurs als verteilende eher konservativ. Der Dialog schärft die Aufmerksamkeit und die Tendenz zum Zuhören, Diskurse dagegen stellen eher das Hören ins Zentrum. „Zuhören bedeutet Wechselseitigkeit, Hören ist stets einseitig“ (Goebel 1994, S. 347). Deshalb bleibt manchem Ohr bei aller Offenheit für neue Musik mancher Klang und manches CD-Projekt unverdientermaßen verborgen. Erst dort, wo unmittelbare Anteilnahme möglich wird – bspw. wo der Hörer als DJ bzw. Turntablist tätig ist oder wo mit dem Sampler Klangforschungen und Beziehungsstiftungen betrieben werden –, werden Rauschwelten schier unerschöpflich reizvoll. Sie laden dann ein zum Mitgestalten. Wo der Dialog sodann erweitert wird um weitere Klangdesigner, die ihre Vorstellungen von Klang präsentieren und Vorgestelltes umgekehrt handanlegend kritisieren, wird „Zuhören“ dem Ohr zum Normalfall.

Mit dem Online geschalteten Computer wird ein Netzmusizieren möglich, dem das dialogische Moment und so die Paradoxie wesentlich sind, was nach Bateson, der Kommunikation als konstitutiv paradoxes Sprachspiel definiert, prinzipiell nicht zu

vermeiden ist. Sprache kommuniziert immer ein „Als-ob“, das sozial so verhandelt wird, als wäre Gesagtes die Wirklichkeit, nur eben auf der Spielebene der Sprache (vgl. Bateson 41992: 241-261). Sprache gleicht im Zuge dieser Transformation einer metakommunikativen Handlung, da der „Als-ob“-Charakter – trotz der notwendigen Wirklichkeitsannahme des Gesagten – bewusst bleibt. Man nimmt das Spiel also ernst. Sprache simuliert so Wirklichkeit; indem die Simulation als wirklich angenommen wird, beginnt Kommunikation Anschluss an Anschluss zu tätigen. Sprachspiele Spielende kommunizieren mit einer Wahrheitsbehauptung, zugleich wird durch das kommunikative Spiel – im Tun des „Als-ob“ – das Wahrheitspostulat zurückgewiesen, eine Paradoxie ist angezeigt, die auf der Ebene dieses Spiels, das in sich schon metakommunikativ verfährt und auf die Paradoxie angewiesen ist, nicht aufzulösen ist. Aus diesem Spiel auf mehreren Ebenen und aus der auftretenden Paradoxie (dieser nicht auflösbaren Differenz zwischen Wirklichkeit/Simulation) heraus schöpft Kommunikation aber ihre Fähigkeit zum radikalen Neuanschluss. Ohne sie aber wäre das „Leben […] ein endloser Austausch von stilisierten Mitteilungen, ein Spiel mit strengen Regeln, ohne Entlastung durch Veränderung oder Humor“ (Bateson 41992: 261). Was nun ist das Netz anderes als Kommunikation, die für wirklich genommen wird? Das Netz ist also eine „gemeinschaftliche Halluzination“ (Gibson, zit n. Glaser 21996: 70), und es kann nur deshalb sein, weil es nicht ist. Über die Wirklichkeitsannahme und des Ernstnehmens des „Als-ob“ konstituiert sich das Netz. Gerade in dem Nicht-Sein zeigt sich dessen Sein und seine Tendenz zum möglichen Anderen. Der Zusammenschluss von Hardware-Komponenten befördert das Netz zum Sein, ohne sich je zu materialisieren. Es beginnt eine paradoxe Kommunikation, bei der die Anteilnehmenden Nicht-Sein mit Sein gleichsetzen und in diesem angenommenen Glauben Wirklichkeit spielerisch, aber mit Ernst im Dialog gestalten.

Im Netzwerkdialog wird auf spielerischem Wege das Zuhören gepflegt. Man erwirbt diese Kunst zuvorderst durch ein aufmerksames Beobachten. Doch die ersten Schritte im Netz sind ohnehin zunächst einmal gekoppelt an die Tätigkeit des Beobachtens oder Lauschens: „Ich lausche seit Wochen. […] Lauscher zeigen sich nicht im Netz. […] Lauschen ist die Larvenphase im Leben eines Nethead.“ (Herz 1996:14). Es ist eine Orientierungsphase, bei der Netzwerkreisende eher durch das Netz stolpern, sich überraschen lassen und weiter stolpern. Von Stolpern zu reden scheint nur angemessen, denn von einem zielgerichteten Werdegang kann kaum die Rede sein in einem Medium, das praktisch nur aus nicht zu übersehenen Verzweigungen besteht. Etwas später wird die Gangart gewechselt, und es folgt ein eher kontrolliertes Flanieren, das manche Weggabelung auslässt, aber selbstredend ohne konkretes Ziel ist. Die ganze Zeit bleibt das Lauschen oder Beobachten die Haupttätigkeit, bis der Netzwerkneuling der passiven Anteilnahme schließlich überdrüssig wird. „Aber nach einer Weile verliert das Belauschen seinen Reiz. Die Lernkurve flacht ab. […] Also sagt man selbst etwas. Irgend etwas“ (ebd.:15). So gilt es, nachdem zunächst dem Spiel der anderen zugehört wurde, selber etwas zu sagen. Ein solches gründet in einem aufmerksamen Horchen, das das Gehorchen ausschließt. Mit diesem Schritt erst beginnen flanierende Musikanten dem Medium gerecht zu werden, indem sie sich aus der passiven, rezeptiven Haltung aufrichten und selbst zu sagen beginnen, in der Kommunikation und Metakommunikation unentwirrbar verschränken.

Und mit dem Sagen beginnt das gemeinsame – von Rede und Widerrede belebte – Gespräch. Es geschieht etwas, das nicht im Einklang endet, sondern den Widerstreit befürwortet und trotzdem verständnisvolle „Begegnung“ ist. „Alles wirkliche Leben ist Begegnung“ (Buber 1979: 15), bei dem der mitwirkende Andere als „Du“ – wie Buber sagt – erlebt, aber nicht erfahren, sondern vorbehaltlos als Person akzeptiert wird, zu der nicht der reflektierte Abstand gehalten wird. „Den Menschen, zu dem ich Du sage, erfahre ich nicht. Aber ich stehe in der Beziehung zu ihm“ (ebd.: 13). Die distanzierte Subjekt-Objekt Relation löst sich auf in ein „In-Beziehung-treten“. „Begegnungen“ finden im Rahmen von „Vernetzungen“ statt, sodass Bubers Begegnung bei Flusser, der mit seinen Dialogvorstellungen und –entwürfen dezidiert an Buber anschließt, durch Vernetzung ersetzt wird. „Während Buber das Dialogische auf eine leibseelische Unmittelbarkeit bezog, entwirft Flusser eine neue weitreichende Unmittelbarkeit qua Technik, die die Beziehungen vervielfältigt und zugleich virtualisiert“ (Breuer/Leusch/Mersch 1996: 88). Die Vernetzung (Begegnung) ist der Garant, dass in entfernten Lokalitäten Stehende in den Dialog eintreten können. Bewegende Begegnungen geschehen im Fluss der (musikalischen) Sprache, die ebenfalls paradox verfährt: Sie ist eine „Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind“ (Hanslick 201980: 63). Sie ist stark konnotativ und meidet generell die normativen Gefilde, was sie zur idealen Sprache in globalen Kontexten macht. Gerade weil sie der Bedeutung ferne steht, fördert sie verständnisvolle Beziehungsstiftungen.

Das auf verschiedenen Ebenen oszillierende Paradox führt weist den Weg: Das Internet bietet in Abstufungen Formen eines „deterritorialisierten“ vernetzten „Mit-Seins“ im Sinne Bubers in der Lesart Flussers, das über die Sprache der verständnisvoll offenen Musik zu einem Dialog der vielen einlädt. „Res-Rocket“, modular integriert in die Standardsequencerprogramme ermöglicht das Musizieren über Räume und Grenzen hinweg. Und Station Rose hat schon vor Jahren ein Broadcasting zu initiieren gesucht, mit dem Ziel, „die Welt am Arbeitsprozess selbst […] teilnehmen zu lassen“, indem mittels MIDI „Computer mit denen in anderen Studios global zu vernetzen [angestrebt waren], um dadurch interaktiv im Netz zu performen“ (Station Rose 1995: 458). „Virtopera“, die Internet-Oper von Schoener, fordert ebenso zur Mitwirkung auf wie die Oper „Harlequin“, bei der das Libretto als Gemeinschaftsarbeit entsteht. An anderer Stelle gehe ich ausführlicher auf die genannten Projekte ein. Wesentlich bei all diesen Projekten ist das interaktive Miteinander im Dialog.

Netzwerkmusizieren erinnert an eine Plauderei, an ein Gespräch. Zuhören ist eingefordert, wo man sich einbringen will, aber auch das Weiterschweifen ist möglich, um an anderer Stelle musikalische Gesprächsbereitschaft zu zeigen. Mit der Aktivation von Zuhörenden geht einher das Auflösen strenger musikalischer Formen. Das Ereignis zählt und dessen Erlebnisqualität. Mediennetzwerke bieten optimierte Kommunikationsflüsse an, welche dann ein individualisiertes Anteilnehmen am

Gesamtgeschehen Musik erlauben und dieses in den Mittelpunkt rücken. Das Ergebnis solcher „Partner-"Arbeit sind dann sich selbst genügsame Momentformen, in sich selbst erschöpfende musikalische Augenblicke. So ist – vom häuslichen Raume aus – ganz privat intim im globalen Dorf ein vieldeutiges Ereignis in Szene zu setzen und der Musikant ein „global-player" im wörtlichen Sinne, der die „Unterhaltung" sucht.

Wer im Netz musiziert, nutzt als Form der Kommunikation das Fragment mit seiner eigenen Philosophie, bei dem jegliches Werden vom Verfall belebt wird. Im Netz zu musizieren beschreibt eine ruinöse Kunst, wenn von allen Seiten kritische Eingriffe erwartet werden dürfen, aber als solche erscheint sie der Menschenkunst nur angemessen. Wesentlich ist dabei eine Einstellung bei Musizierenden, die weniger danach fragen, „was" etwas bedeuten mag, sondern eher danach, „wie" zu beobachten und zu handeln ist. Wenn das „Was" gar nicht so entscheidend ist, sondern das „Wie" immer wieder neu zu entscheiden ist, steht das Handeln im Vordergrund. Das Agieren ist dominant gesetzt. Auf diese Weise entstehen „Medienkompositionen", ein Terminus technicus, der von Cage entliehen ist und auf eine Musik gemünzt ist, die Aktivität abverlangt, zugleich vom Zufall bestimmt ist und dabei die Musik von Leitmotiven der Schaffenden befreit. Cage Ansinnen, in der Rede Stockhausen lautet: „Der hervorgebrachte Klang interessiert ihn zunehmend weniger, es kommt ihm auf die Aktion des Spielens an, immer weniger wird rationalisiert, und der Zufall, der gelenkte Zufall spielt eine große Rolle" (Stockhausen 1964: 148). Denken wir, wenn wir Cage anführen, nur einmal an Imaginary Landscape Nr. 5. Bei dem genannten Stück handelt es sich bekanntlich um eine Tonbandmusik, die sich zusammensetzt aus 42 beliebig ausgewählten Schallplatten. Wie der in schwarze Rillen eingeschriebene Schall auf Band in magnetisierte Beziehungen tritt, ist vom Zufall abhängig, da Cage das I-Ging kompositorisch nutzt. Wie gesagt: So entstehen die die Instanz des Komponisten aushöhlende „Medienkompositionen", wie Cage diese Musik selbst nannte (vgl. Supper 1997: 17f.).

**„Medienkompositionen" – Vom Scheitern der Konstrukteure und dem Gelingen der Musik**

*„Dort fing mein Bau an, […], ich begann halb spielerisch an diesem Eckchen und so tobte sich dort die erste Arbeitsfreude in einem Labyrinthbau aus, […], den ich heute […] als allzu kleinliche, des Gesamtbaus nicht würdige Bastelei beurteile"* (Kafka 1996: 138).

Wo die gestaltenden Einzelwillen sich gegenseitig immer wieder fehlerkorrigierend einmischen, verliert sich der Einzelwille im Ganzen. Das Gelingen einer bis dahin undenkbaren und unwahrscheinlichen Medienmusik im Netz ist abhängig von dem Scheitern ihrer Konstrukteure. Eine Zuschreibungsinstanz Komponist ist kaum mehr zu verorten, wo Medienkompositionen wie zufällig sich in einem andauerndem Prozess wie von selbst generieren und ihren eigenen Gesetzen folgen. „Gelingen also im Scheitern könnte man sagen, wenn diese Kategorien noch eine Relevanz hätten" (Schärf 2001: 272). Christian Schärf, der jene Worte formuliert, bezieht sich in seiner Feststellung auf keine Netzmusik noch Medienkomposition Cager Provenienz, sondern – was wundern mag – auf das Wirken Kafkas, der von seiner Schreibarbeit an Romanen („Gekritzel", „künstlerisch misslungene Arbeiten") so wenig überzeugt war, weil er mit der „Schwierigkeit der Beendigung" bzw. mit dem „Unglück des fortwährenden Anfangs" haderte. Die Folgen dieses Scheiterns sind bekannt. Beda Allemann schreibt so von Tagungen und Kongressen, die sich wie „reine Deutungs-Festspiele, wenn nicht Interpretationsorgien" (1987: 35) darstellten und Heinz Politzer resümiert: „Kafka hat nicht nur die wissenschaftliche Methodik ihrer Eindeutigkeit beraubt, er hat auch die Deutbarkeit von Dichtung überhaupt ins Zwielicht der Fragwürdigkeit gerückt" (21980: IX). Eine solche labyrinthisch anmutende Deutungswelt, in der Interpretationen sich zum Teil fundamental widersprechen und Sinn zugleich sich permanent verschiebt, beschreibt Hans Dieter Zimmermann allerdings als ungemein fruchtbar: „Der Leser ist frei; es gehört gewiss zum Fruchtbarsten, was Literatur bewirkt, dass sie den Leser zu eigenen Assoziationen anregt" (Zimmermann 1995: 65). So bleibt das bei allen Bemühungen stets unabgeschlossen und so Fragment bleibende Gekritzel nachgerade eines, das sich genau aus diesem Sachverhalt heraus neuen Deutungen offen zeigt. Schöpfungsgeschichten wollen kein Ende nehmen, was Folge eines Schreibens ist, das sich im Text verliert. „Der Schreibstrom wird gerade angesichts eines Manuskriptes, das immer größer wird, zu einer nicht mehr zu kontrollierenden Kraft, die dazu führt, dass der Schreiber die Übersicht verliert und ihn folglich der Mut verlässt" (Schärf 2001: 272). Kafkas Roman „Der Prozess", über dessen Entstehung Schärf referiert, ist de-linear geschrieben und postmodern avant la lettre, wo eine postmoderne Schreibkunst künstlerische Formen zum Ausdruck des gesellschaftlichen Chaos zu finden sucht. Daraus folgt die Forderung: „Ein Buch habe genauso unverständlich zu sein wie das Leben selbst" (Neuhaus 2000). Bei Kafka entsteht ein Textkonvolut, das von allen Seiten wächst und wuchert, weil an verschiedenen Teilen gleichzeitig gearbeitet wird, deren Verästelungen hierhin und dorthin reichen, sich überkreuzen wie auch verlieren. „Es ist angesichts dieser Erscheinungen leicht nachvollziehbar, wenn man sagt, Kafka habe sich buchstäblich in seinem eigenen Text verloren, als Schreiber und Autor. Hätte er andererseits das Ganze zu einem kontrollierten Abschluss gebracht, so hätte die damit implantierte Autorinstanz deutlich über den Schreibstrom triumphiert" (Schärf 2001: 272). Schärf kommt zu dem Schluss, dass mit der Aufhebung einer Kontrolle bewahrenden Autorinstanz, die über den Schreibstrom wacht, jenseits persönlicher Motive eine metasubjektive Ebene erreicht wird. Ein selbst generierender Schreibstrom, der kein Außen mehr kennt, sondern in den eingetaucht ist. Die Parallele zur Netzmusik und zur Vorstellung eines sozialen Gedächtnisses ist ganz offensichtlich. Wo der Zufall als konstitutives Moment des Neuen wirkt und sich gegen eine geplante Ordnung stellt, wie dies im Zusammenspiel von „global-playern" sich darstellt, sind Autoren und Komponisten wie die „global-player" gleichermaßen als planende Gestalter im Grunde nicht in dem verantwortlichen Maße tätig, wie allgemein ihnen gerne zugeschrieben wird. „Wenn wir sagen, dass jeder Akt von Bedeutung durch Kontingenz im Sinne von Zufall gekennzeichnet ist, dann ist klar, dass Bedeutung nicht mehr als grundlegender bedeutungsstiftender Akt eines Subjekts begriffen werden kann – einfach deshalb, weil ein Zufall, wie auch immer er geartet ist, Vorhersehbarkeit ausschließt. Das

Charakteristische an Zufällen ist, dass wir sie nicht kommen sehen, d.h. sie sind weniger durch Beschränkungen vorausliegender Ordnungen noch durch die Vorwegnahme eines zu erreichenden Ziels bestimmt“ (Wellbery 1993: 344). Wo die Vielfalt und Vielzahl von ‚global-playern' den motivierten Einzelwillen aufheben, können Musikträume in einem sich selbst schreibenden Prozess wahr werden, die bis dahin unvorstellbar schienen wie sodann unabschließbar bleiben. Den abschließenden Punkt zu setzen wäre ausschließlich einem komponierenden Alleinherrscher vorbehalten. Wo Kontrolle ausübende Einzelwillen nicht von außerhalb herrschen, sondern sich endlos einbezogen wie verwoben in den Produktionsprozess zeigen, wird alles – was auf den Weg der Entstehung sich begibt – geradezu obligatorisch zum musikalischen Fragment bestimmt. Eine solche Musikfindung schreibt sich gleichsam metasubjektiv, weil das Scheitern des einzelnen, der sich nie in dem Maße Gehör zu verschaffen vermag wie (vielleicht auch gar nicht) gewünscht, ganz unvermeidlich ist. Gelingen im Scheitern, so mag man auch hier sagen, falls solche Kategorien dann noch bemüht werden wollen. Und ein Gelingen im Scheitern kann es wesentlich nur dort geben, wo an die Stelle des mit genialer Schaffenskraft versehenen Schöpfers ein soziales – ein kommunikatives – Gedächtnis tritt, das sich eigendynamisch seine assoziativen Bahnungen schafft und sich selbst schreibende „Medienkompositionen“ auf den Weg bringt.

**Spielregeln**

*„Die Pein dieses Labyrinths muß ich […] auch körperlich überwinden, wenn ich ausgehe, und es ist mir ärgerlich und rührend zugleich, wenn ich mich manchmal in meinem eigenen Gebilde für einen Augenblick verirre, und das Werk sich also noch immer anzustrengen scheint, mir, dessen Urteil schon längst feststeht, doch noch seine Existenzberechtigung zu beweisen*“ (Kafka 1996: 139).

Computermusik, die den Weg geht von der starren Reproduktion vorgefertigten Materials zur Interaktion, in die neben praktizierenden Musikern auch der bislang passive Konsument eingebunden wird, beschreibt ein vieldeutiges Ereignis. Der Schritt ins Netzwerk beschleunigt diesen Prozess zur Vielgestaltigkeit.

Musikalische Werke, in denen festgeschriebene Werte vermutet wurden, verlieren im Netzwerk ihre Eigenschaft, fester Wert zu sein. Doch schreibt sich dieser unumkehrbare Auflösungsprozess fester Werte keineswegs negativ, denn damit geht einher die weitere Differenzierung von Werten, und das heißt: Ereignisreiche Momentformen bieten eine Fülle von unterschiedlichen neuen Werten. So suchen „global-player“ keinen gültigen Wert, keine Identität von Etwas, sondern den Unterschied in allem sich Bietenden. Durch das Ereignis Musik, das nur für den Moment informative Gestalt erlangt, ist die potentielle Alternative der aktuellen Information immanent. Sie schwingt stets mit. Ein Ursprungswert wird also nicht einfach aufgelöst, sondern ihm werden eine Vielzahl neuer informativer Werte gleichberechtigt an die Seite gestellt. Ein umfassender Informierungsprozess ist in Gang gesetzt.

Datenflüsse lassen sich nicht eindämmen und sind nur schwierig – wenn überhaupt – zu kanalisieren. Mit den digitalen Medien und den Netzwerken eröffnet sich so ein neues Wahrnehmungsfeld, indem sich Mensch – in neue Medienschleifen eingebettet – der Kontingenz von Werten bewusst zu werden und den spielerischen Umgang damit zu pflegen beginnt. Wert schreibt sich nicht mehr monolithisch in einen materialen Speicher ein, sodass mit der ständigen Option zur Veränderung auch der Glaube an festgeschriebene Werte verloren geht und dem wünschenswerten Möglichkeitssinn im Sinne Musils Platz macht, der Informationen produzieren lässt. Es muss keine unbedingt zielgerichtete oder bewusste inszenierte Informationsproduktion sein, sondern es ist ein wahrnehmendes Treiben gesetzt, bei dem man sich für Überraschungen durch das eingreifende Differenzsetzen anderer offen hält, sich mitteilt und Information mehrt. War es ehedem die Identifizierung einer differentiellen Umwelt, die Wahrheitsfindung zu erzielen suchte, so ist jetzt die Differenz gefragt, nach der Ausschau gehalten wird.

Medienkompositionen im Netz, die die Differenz befragen, haben ihren eigenen ästhetischen Anspruch, indem sie das Feld des Schönen verlassen. Es ist eine Ästhetik, die an der aisthesis – eben der Wahrnehmung – sich orientiert. Das Schöne zeigt sich in sich stimmig, lässt lustvoll Anteil nehmen, harmonisiert und grenzt die Differenz aus. Dagegen steht das widerständig Wahrgenommene, das lustvolle Erfahrungen bereitstellt, ohne dass ein zufriedenstellender vernünftiger Grund dafür zu finden wäre. Der Weg öffnet sich so einer Ästhetik des Erhabenen. Gerade Jean François Lyotard hat für die Jetztzeit den Gedanken des Erhabenen fruchtbar von Kant aufgenommen, so wenn er sagt, dass in allen Darstellungsversuchen der Kunst zuletzt nur ein Anspielen auf das Undarstellbare angezeigt ist. „Das Absolute kann man also nicht darstellen. Man kann jedoch darstellen, dass es Absolutes gibt. Es handelt sich dann um eine ‘negative' Darstellung oder, wie Kant sagt, um eine ‘abstrakte'“ (Lyotard 1985: 98f.). Eine Netzwerkästhetik ist nur als erhabene denkbar, denn der Gleichklang der Sinne aller Anteilnehmenden, die dem sinnlich Wahrgenommenen einen einzigen vernünftigen Grund geben, ist ausgeschlossen. Die Differenz ist dem Netzwerk konstitutiv. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass in einem gemeinsamen Tun nicht auch Regelmäßigkeiten auftreten. Im Gegenteil: Das Regelgemäße wird sich immer wieder Bahn brechen, ohne allerdings zum dogmatischen Regelwerk zu gerinnen. Das Ergebnis solcher Schöpfungsversuche sind dann Werke, die mitunter Regeln gehorchen, ohne dass explizit um sie gewusst wird und die erst späterhin auf ihr Regelgemäßes befragt sind.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang nur an Schönberg, der sich bekanntlich nicht als Erschaffer der Zwölftonmusik fühlte, sondern als Entdecker eines zuvor schon gefolgten und „latent vorhandenen, aber noch unausgesprochenen Gesetz[es]“ (Rufer 1966: 25). In den Kompositionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welche Tonalität bis zu ihrer Auflösung hin erweitern, bricht sich so allmählich eine schon unbewusst gefühlte Ordnung Bahn, die Schönberg zur Reifung und das heißt: auf Regeln bringt. Doch zunächst gilt: „Wenn mehr geschieht als man sich denken kann, so kann das nur unbewußt geschehen“ (Schönberg, zit. n. ebd.:

18).

Auch das im Netzwerk so unbewusst an die Oberfläche Tretende wird schließlich Kontur gewinnen, wird vom Denken um- und in Regeln gefasst werden, um von neuen Regel verletzenden Differenzsetzungen wieder negiert zu werden. Das Schöne ist so durch das Erhabene ersetzt und ein endloses Spiel ohne Grenzen mit mannigfaltigen Möglichkeiten in Gang gesetzt, das mit immer neu entworfenen Formen doch zum Ziel zu gelangen sucht. Wusste das Schöne noch um das anzustrebende eine Ziel, so ist an die Stelle des einen Ziels die Vielheit, die Pluralität der Ereignisse angeschrieben. Es ist ein ständig neues Suchen nach Regeln, das seine Begründung darin erfährt, dass das sinnlich nicht Wahrnehmbare als Denkbares gleichwohl umzusetzen versucht wird, und dem Anspruch Busonis folgt, der sagt: „Die Aufgabe von Schaffenden besteht darin, Gesetze aufzustellen, und nicht, Gesetzen zu folgen. Wer gegebenen Gesetzen folgt, hört auf, ein Schaffender zu sein" (1954: 30). Aus diesem Schöpfungsprozess, in dem das als Denkbares darzustellen Gesuchte schlussendlich doch nicht mit dem Dargestellten übereinkommt, wird aber keine Erwartungsenttäuschung und Entmutigung gezogen, sondern im Gegenteil, die Vernunft ist zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Undarstellbaren angeregt, womit zuletzt die Übersteigung der eigenen Sinnlichkeit geleistet ist. Es wird also – im kantschen Sinne – eine Lust aus der Unlust, „eine negative Lust", gezogen (vgl. Kant 131994: B 75,76), und in diesem Übersteigen der eigenen Sinnlichkeit ist dann das Erhabene und die darin gefundene Lust eines nicht begreifenden Begreifens lokalisiert.

Dem Schönen und der dabei aufkeimenden Lustlosigkeit arbeitet im Netzwerk der Gesetzesbrecher entgegen, der ein jedes Gesetz oder eine jede Regel durch Regelverletzung nur als Interregnum zulässt und wissen lässt, dass erneut Grundlagenarbeit geleistet werden muss. Der Mensch in den Netzwerken beginnt unbewusst der Wahrheit auf den Grund zu gehen, indem er ihr den einen Grund entzieht und ihr gute Gründe gibt. Wahrheit wird als grundlos erfahren, da das Ziel des letzten Grundes durch das Setzen immer neuer Gründe nach unendlich strebt und reines Wohlgefallen ausschließt. Der Boden unter den Füßen wird schwankend. So werden die Netze von Herumtreibenden nach musikalischen Daten durchstreift, um informative musikalische Zwischenfälle zu provozieren. Dabei entstehen immer neue musikalische Schöpfungsgeschichten und Medienkompositionen, denen lustvoll zuzuhören ist. Doch dem Wahrnehmen folgt das Gewahrwerden der anzumeldenden Kritik an dem Geschöpften, die durch Verändern vollzogen wird. Ein Vorgang, der unabgeschlossen bleibt, denn was für jedes in welcher Form auch immer Gestalt annehmendes geschöpftes Wissen gilt, gilt fraglos auch für die Musik: „Das Geheimnis der Schöpfung ist in der Musik bis in die tiefsten Gründe hinab aufgehoben. […] wir möchten der Sache näherkommen, ihr nach Möglichkeit auf den Grund gehen, das Rätsel lösen, aber wollen doch andererseits auf das Inkommensurable nicht verzichten" (Henze 1994: 11). Der Wunsch nach Erhalt des Inkommensurablen ist verständlich und leicht einzusehen, denn wo man endlich glaubt, das Rätsel gelöst zu haben, ist Stillstand die Folge. Dürrenmatt hat einmal geschrieben: „Die Kunst der Navigation, des Steuerns, macht sie [die Kunst] groß oder gering. […] Kunst ist Welteroberung, weil Darstellen ein Erobern ist und nicht ein Abbilden, ein Überwinden von Distanzen durch die Phantasie". In der Folge spricht er von der Kunst, die im Menschenglauben gründet, „die Welt sei schon entdeckt oder erobert" (1986: 148). Doch mit jeder neuen Netzwerkverzweigung eröffnet sich Computerkünstlern auch ein neues Wahrnehmungs- und das heißt Wahrheitsfeld, das zur waffenlosen Eroberung ansteht. Es bleibt so stets ein irritierender Rest, der von Wahrheitssuchenden gewollt ist und die Wahrheit der Lüge bezichtigt, eine nicht aufzulösende Differenz, die sich erhaben gibt, und so die Lust, kunstvoll wahrzusagen. Und hier begegnen sich Netzwerk und Romantik in einer Musik am Rande des (Ver-)Schweigens, die an die Stelle der Ewigkeit von Werten den wertvollen Augenblick setzt. „Der Augenblick ist Ewigkeit", schrieb schon Goethe (im Gedicht „Vermächtnis" 1998: 370). Indem sich eine Musik am Rande des (Ver-)Schweigens so von Blick zu Blick und von Moment zu Moment erhält, erhellt sie sich – und umgekehrt, aber nie auf eine Weise, was Folge ist des Spiels (mit) der Differenz, aber „dieses Spiel ist selbst stumm" (Derrida 1990: 79).

Eine neue Medienordnung hat im Zuge der Beschleunigung von unterscheidungsleitenden Operationen in Verbindung mit zahlreichen Zugriffsoptionen ein Bewusstsein für die Kontingenz von Werten entwickelt und trägt den Gedanken der Mehrdimensionalität selbstbewusst in sich. Dem Schritt zur Eindimensionalität ist vorgebeugt durch Kommunikationen, die sich labyrinthisch gebärden und von Zufällen gesteuert sind. So wird im vernetzten Spiel eine Geisteshaltung verfügt, die Normgebungen prinzipiell infrage stellt und immer wieder überwinden hilft, was der „Zähmung der Möglichkeiten der Kunst" (Mainusch 1991: 72) durch die Verlockung zum zu schön scheinenden, abschließenden Ende vorbeugt. So wird im globalen Maßstab eine Arbeit – wenn man so will – an dem sich selbstorganisierenden „Gesamtkunstwerk" Netz geleistet, woran schon Kafka scheiterte und die Nachwelt ihre Freude hat.

Diese umfassend paradoxe Gestaltarbeit im Netz ähnelt Kafkas Wirken und vollzieht sich auf eine Art und Weise, wie Pierre Boulez, Kafkas Parabel vom „Bau" sich zum Vorbild nehmend, Kunstwerke entstehen sieht: „Man konstruiert das Kunstwerk genauso, wie das unterirdisch lebende Tier den von Kafka so wunderbar beschriebenen Bau errichtet: Man verschiebt darin ständig seine Ressourcen mit Blick auf ein Geheimnis und wählt jedes Mal neue Wege, um die Erkenntnis zu verhindern. Zugleich muß das Werk dank sehr genauer Vorrichtungen eine gewisse Anzahl möglicher Wege bieten, wobei dem Zufall die Funktion der Weiche zukommt, die im letzten Moment gestellt wird" (Boulez, zitiert nach von der Weid 2001: 273).

**Literatur**

Baecker, Dirk: Die Kunst der Unterscheidungen. Berlin 1990

Bateson, Gregory. Ökologie des Geistes. Ffm 41992

Baudrillard, Jean: Das System der Dinge. Ffm/N.Y. 1991

Bogdal, K.-M.: Einleitung. Vor dem Gesetz der Literatur. In: Ders. (Hg.): Neue Literaturtheorien in der Praxis. Opladen 1993

Bolz, Norbert: Einleitung. Die Moderne als Ruine. In: Ders./Reijen, Willem van (Hg.): Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen. Ffm 1996

Block, René: Die Summe aller Klänge ist gelb. In: Pichler, Cathrin/Kunsthalle Wien (Hg.): Crossings. Kunst zum Hören und Sehen. Wien 1998

Breuer, Ingeborg/Leusch, Peter/Mersch, Dieter: Utopie der telematischen Gesellschaft. Zur Medien- und Kulturphilosophie Vilém Flussers. In: Dies.: Welten im Kopf. Profile der Gegenwartsphilosophie. Bd. 1 Deutschland. Hamburg 1996

Buber, Martin: Das dialogische Prinzip. Gerlingen 81997

Busoni, Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Wiesbaden 1954

Cage, John: Eric Satie. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): Eric Satie. Musik-Konzepte 11. München 1980

Dekkers, Midas: an allem nagt der Zahn der Zeit. München 2001

Deleuze, Gilles/Guattari : Rhizom. Berlin1976

Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.) : Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart 1990

Diedrichsen, Diedrich: Popmusik und Technologie. In: de La Motte, Helga/Frisius, Rudolf (Hg.): Musik und Technik. Mainz 1996

Diedrichsen, Diedrich: Wo bleibt das Musikobjekt? In: Bonz, Jochen (Hg.): Sound-Signatures. Pop-Splitter. Ffm 2001

Dürrenmatt, Friedrich: Literatur und Kunst. Essays und Reden. Bd. 26. Zürich 1986

Flusser, Vilém: Kommunikologie. Mannheim 1996

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Ffm 41990

Fubini, Enrico: Geschichte der Musikästhetik. Stuttgart 1997

Fuchs, Peter: Moderne Kommunikation. Ffm 1993

Globokar, Vinko: Zwei Arten. In: Klüppelholz, Werner (Hg.): Kagel…./1991. Köln 1991

Goebel, Josef: Zuhören – Ziel der Medientechnologie. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Welt auf tönernen Füßen. Göttingen 1994

Goethe, Johann Wolfgang von: Vermächtnis. In: Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Bd. 1 Gedichte und Epen 1. Hamburger Ausgabe. München 1998

Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch Schönen. Wiesbaden 201980

Hartmann, Frank: Medienphilosophie. Wien 2000

Henze, Hans Werner: Die Befreiung der Musik. In: Ohnesorg, Franz Xaver (Hg.): Die Befreiung der Musik. Köln 1994

Herz, J.C.: Surfen auf dem Internet. Reinbek bei Hamburg 1996

Kafka, Franz: Der Bau. In: Ders.: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass. Ffm 1996

Kant, Immanual: Kritik der Urteilskraft. Ffm 131994

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Ffm 1995

Lyotard, Jean-François: Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985

Mainusch, Herbert: Skeptische Ästhetik. Stuttgart 1991

Moholy-Nagy, Laszlo: Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons. In: Pichler, Cathrin/Kunsthalle Wien (Hg.): Crossings. Kunst zum Hören und Sehen. Wien 1998

Nono, Luigi: Texte. Studien zu seiner Musik. Zürich 1975

Nicklaus, Hans Georg: Das Erhabene in der Musik oder von der Unbegrenztheit des Klangs. In: Pries, Christine (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989

Poschardt, Ulf: Denn Kunst heißt neue Kunst. In: Anz, Philipp/Walder, Patrick (Hg.): Techno Zürich 1995a

Poschardt, Ulf: DJ. Hamburg 1995

Rathert, Wolfgang: Eric Satie. In: Weber, Horst (Hg.): Metzler Komponisten Lexikon. Stuttgart/Weimar 1992

Rötzer, Florian: Die Telepolis. Mannheim 1995

Rufer, Josef: Die Komposition mit zwölf Tönen. Kassel 1966

Russulo, Luigi: Die Kunst der Geräusche. In: Kuhn, Robert/Kreutz, Bernd (Hg.): Das Buch vom Hören. Freiburg im Breisgau 1991

Satie, Eric: Erinnerungen eines Gedächtnislosen. In: Volta, Ornella (Hg.): Eric Satie. Schriften. Ffm 1981

Schärf, Christian: Zur Entstehungsgeschichte oder der Roman als Prozess. In: Franz Kafka. Der Prozess. Erarbeitet mit Anmerkungen und Materialien versehen von Norbert Schläbitz. Paderborn 2001

Schläbitz, Norbert: Die Musik der Stille in Echtzeit. In: Enders, Bernd/Knolle, Niels (Hg.): KlangArt '95 Tagungsband. Osnabrück 1998

Schlegel, Friedrich: Kritische und theoretische Schriften. Stuttgart 1978

Shattuck, Roger: Satie und die „Musique de Placard“. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): Eric Satie. Musik-Konzepte 11. München 1980

Station Rose: Artists@Home. In: Bollman, Stefan/Heibach, Christiane (Hg.): Kursbuch Internet. Mannheim 1996

Stockhausen, Karl-Heinz: Nachtprogramm Westdeutscher Rundfunk 1957. In: Ders.: Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer. Köln 1964

Supper, Martin: Elektroakustische Musik und Computermusik. Darmstadt 1997

Weibel, Peter: Geräusche, Rauschen, Schall und Klang. In: Sanio, Sabine/Scheib, Christian (Hg.): Das Rauschen. Wien o.J.

Westbam (mit Rainald Goetz): Mix, Cuts & Scratches. Berlin 1997

Zimmermann, Hans-Dieter: Franz Kafka: Der Prozess. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur. Ffm 1995

Von der Weid, Jean-Noël. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Ffm 2001

Foto: Bernhard Weber

← PREVIOUS NEXT →